

VRIJEME, PROSTOR I SVJETLOST SLIKE

Na ovoj velikoj, dobrim dijelom retrospektivnoj izložbi Duje Jurića, moguće je notirati segmente nesvakidašnje bujnog i raznolikog opusa koji se gradi posljednjih četrdesetak godina, suočiti se sa stilskom, medijskom i tematskom dinamikom njegova umjetničkog puta. Posjednik iznimne radne energije, izdržljivosti i koncentracije, vođen maksimalnim stvaralačkim imperativom, Jurić je nesvakidašnje produktivan autor, egzaktno mišljenog i izvođenog projekta.

U formalnom aspektu, promatramo li izdvojeno neki od njegovih ciklusa, Duje Jurić bio bi stilski i poetički naoko lako odrediv kao predstavnik, recimo, *neo-geo* orijentacije, odnosno ranije, u svojim počecima, kao slikar ekspresivne geste koja uključuje krhotine različitih stilskih obrazaca. Istodobno, promotri li se cjelina njegova djela, riskira on i mogući pridjevnik nedosljednog autora, budući da u svoj opus uključuje formalno različite tipove senzibiliteta, načine razmišljanja i shodno – izražavanja. No takav bi dojam bio rezultat površnog gledanja. Naime, svi ti pojedini vanjski aspekti radova upućuju zapravo na organsko jedinstvo i cjelinu, što je čitljivije kad se unutar tog opusa, koji raste i razvija se desetljećima, uoči ritam i međuosnos pojedinih faza te izolira njihov imanentni zajednički nazivnik. Tada je moguće zaključiti da se energija gestualne ekspresivnosti, karakteristična za njegove rane radove iz polovice osamdesetih godina prošloga stoljeća, s vremenom zgusnula u naoko impersonalnom idiomu geometrijske pojavnosti; da se intenzitet produkcije i varijacija unutar naizgled radikalno suzdržanog načina djelovanja pokazuje tek kao indikator prekanaliziranog pogona istog temperamenta koji sada, „komprimiran“, generira i bogatstvo iznimno inventivne kombinatorike.

Na hrvatskoj likovnoj sceni Duje Jurić pojavio se sredinom osamdesetih godina kao pripadnik „postnovoslikarske“ generacije. Tako njegovi radovi, osim citatnosti karakteristične za program osamdesetih, sadrže i pomak od žovijalnosti i kolorističke raspojasanosti koji su obilježavali generacije ispred njega.

Na svojem prvom samostalnom nastupu u Galeriji Vladimir Nazor, 1984. godine, Jurić pokazuje radove koji mahom parafraziraju klasike informela. No u habitus svojih slika uključuje i geometrijsku montažu podloge kao okvir vehementnim potezima, mrljama i perforacijama kojima je iskazivao žestinu akcije slikanja i ranjavanja

materijala – papira, zidnih tapeta i platna. U tom procesu podloga je često lišavana pravilnosti četvrtastog formata. Boja je škrtla i mukla, s tendencijom akromiji, što će još dugo, više-manje, ostati konstanta u Jurićevu daljnjem radu.

Poslije, autor će povećati broj citatnih elemenata, kombinirajući kubofuturističke obrasce te geometrijsku apstrakciju s akcijskim slikarstvom i informelom, ali i s različito tretiranim figurativnim elementima. Pritom redovito primjenjuje proširenje dvodimenzionalnog koncepta slike izlaskom u prostor, slikajući katkad i uživo, u sklopu predstava Kugla glumišta.

U tim stilskim i koncepcijskim konglomeratima koji su, na prvi pogled, zaobilazili pejzaž svakodnevice, između redaka se provlačio jasan znak egzistencijalističkog napora traženja oslonca u sebi i mjesta na svijetu. Eksploatacija povijesno-umjetničkih obrazaca bila je tek amortizirajući i katalizirajući faktor, sredstvo, kao i membrana ili mimikrija u traženju vlastite osobnosti, identiteta. Takav se duhovni trend osjećao ne samo u tipičnim izražavanjima (materičnost, gesta, dripping), koji u umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata konotiraju određeno emocionalno stanje, nego i u neurozi spajanja/suprotstavljanja oblikovnih komponenti, kao i u već navedenom nagnuću prodora u trodimenzionalnost prostora. Prisutnost umjetnika s težnjom vlastitog profiliranja koji, naizgled, tek eklektički „pastišira“, na taj se način jasno izražavala, struajući kroz pore djela.

U određenim trenucima, nakon dulje elaboracije nekog od ciklusa, odnosno stilsko-tematske cjeline, kod Jurića se pojavljuju svojevrsne radne cezure, odnosno neočekivani „ekscesi“, iznenadni iskoraci iz njegove, u pojedinim razdobljima aktualne oblikovne prakse.

Uz „glavnu struju“ određene faze svojega rada, Jurić kao da u segmentima njeguje i svojevrsne deklarativne, konceptualne geste, spontanu liniju diskontinuiteta.

Pamtimo tako njegove *Autodestrukcije*, javnu akciju uništavanja vlastitih slika (spojevi kubofuturističkog obrasca i akcijskog slikarstva) u zagrebačkoj Galeriji proširenih medija potkraj 1987. Tada je autor priredio katarzičan događaj, strgnuivši sa zida tri svoje velike slike na platnu i izderavši ih na komadiće pred publikom koja je pozvana na uobičajeno otvorenje izložbe. Bio je to zahvat kompleksniji nego što je to jednostavnost violentnog čina sugerirala. Ako je površinski motiv i bio izraziti prosvjed zbog vlastite društvene situacije (zapažen mladi umjetnik, iste te godine laureat Salona mladih, bez stana i atelijera, jednostavno nije imao mjesto gdje bi pohranio

svoje radove, a mogućnosti prodaje bile su jednako skromne onda kao i danas), dakle, naoko, tek izvanumjetnički čin, unutarnji razlozi bili su složeniji. U najmanju ruku, bio je to spoj navedenog motiva i, istodobno, nezadovoljstva samim sobom, autokritičke geste. I naposljetku, radilo se o drastičnom činu prekida s jednom fazom rada. Samouništenje je prizivalo novo rađanje. *Autodestrukcija* je, da parafraziramo, prethodila konstrukciji.

Uistinu, slijedi nova, sažeta morfologija u posnim crno-sivo-bijelim odnosima, kompozicije svedene na strogo organizirane vertikale, horizontale i dijagonale, koje su cjelovito izložene nekoliko mjeseci poslije u Studiju Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu (1988.).

Te slike, koje nastaju 1987./1988., pomno su organizirane kompozicije čiji su elementi izdužene rebraste plohe, „oblice“, s precizno izvedenim rasponom tonova po dužini, od bijelog preko sivog do crnog. Stvoren je dojam plitkog reljefa, iluzije cijevi, čime se autorova prethodna kubistička inspiracija svela na svojevrsni citat Légera. Formalni elementi još su i veće pravokutne i kružne plohe te iluzionistički slikani simboli, kugle i piramide. Pojavljuju se i čista platna kao montažni fragmenti kompozicije, ali i prostorne ekstenzije slikanih drvenih letava-štapova. Općenito, u igri su izmjene fizičkog tijela i njegove iluzije. Nema više ništa od žestine prijašnje gestualnosti i labavosti organizacije. Riječ je sada o strogom projektu, struktura je geometrizirana i ohlađena, simetrična kompozicija dominantna. Time se Jurić, prema logici vlastitog razvoja i čuvajući sve bitne karakteristike svojega rada, pridružio tadašnjim neogeometrijskim tendencijama kao jedan od najkvalitetnijih autora. Doveo je do krajnjih konzekvenci svoje akromatsko, od početka prisutno, načelo, a kubističkom nadahnuću pridružio je određene op-artističke efekte. Ni traga nekadašnjem informelnom i ekspresivnom nemiru, površina slike je glatka, sjajna i hladna. Riječ *cool* na jednoj od instalacija upućuje na to da su takvi učinci stvar programa, ali bi se moglo reći da hladnoća koju slika emanira nije hladnoća autora-čovjeka, nego više komunikacijska mimikrija, odnosno zebnja koju on osjeća. Ispod ohlađene membrane slike kondenzirana je ranija, površinski iskazana energija koja rezultira tenzijom, odnosno dokazom da je riječ o istom autoru. Štoviše, ta unutarnja ekspresija kao da je još djelotvornija jer provocira rezonanciju sa skrivenom tjeskobom autora. Ledena opna čuva živo pulsirajuću jezgru koja je na neki način izražena i u tijelima piramide i kugle u središtima slike, savršenim oblicima koji su katkad istaknuti zlatnom, žutom ili crvenom bojom.

Slike koje u urednom kontinuitetu slijede nakon toga predstavljaju sve čvršće strukture. To su artefakti visoke izvedbene perfekcije, rafinirani svečani prikazi, sustavi „oblica“ i kasetastih formi, kombiniranih s punim pačetvorinama, uvijek u stabilnim okomito-vodoravnim odnosima pravilnog, često simetričnog rasporeda. No variranjem modelacije vertikalna, kao i načina na koji one „probijaju“ slikane kasetaste okvire, te izmjenom pozitiva i negativa, autor postiže iluziju volumena „cijevi“, osvjetljenih s različitih strana, i optički različite dubine planova unutar slike. Tako destabilizira kompoziciju, ugrožavajući lagodu percepcije – emitirajući pritom stanoviti nemir prikriven savršenom *cool*-opnom.

A nakon radova takve pojavnosti i značaja, nakon faze koja obuhvaća niz kompleksnih kompozicija perfekcionistačke izvedbe sažetih ležeovsko-kubističkih i uvjetno op-artističkih elemenata, Jurić ponovo čini prekid, cezuru, radni predah s novim formalnim i sadržajnim elementima. Riječ je o izložbi postavljenoj 1994. godine u zagrebačkoj Galeriji Zvonimir.

Jurić tada izlaže veća prazna bijela platna (150 x 150 cm) uokvirena „aurom“ malih, uglavnom kvadratnih platna s kopijama djela ili ispisanim imenima umjetnika 20. stoljeća, modernih klasika, avangardista i suvremenika (Tzara, Maljevič, Mondrijan, Man Ray, Balla, Pollock, Kosuth, Opalka, Manzoni, Beuys, Boltanski, Richter, Serra, Polke...), dakle onih koje osjeća kao sebi bliske, odnosno kao osobnosti koje čine njegovu umjetničku tradiciju.

„Eksces“ *Autodestrukcija* iz 1987. zamijenjen je 1994. nekom vrstom konceptualnog čina, ispražnjenom slikom, tihom autonegacijom. Tom prilikom, također, on navlači odjeću (ogrtić i šešir) s imenima navedenih umjetnika, izvodeći akciju-performans na otvorenju izložbe.

Ponovno, dakle, kao 1987., kad primjenjuje „samouništenja“, Duje Jurić se, u trenutku postignutog vrhunca u jednoj etapi umjetničkog rada, odlučuje za drastičan prekid. Razlozi za takav iskaz ponovo su slojeviti. S jedne strane, završena elaboracija jednog ciklusa i, sinkrono, neovisno o afirmativnom mišljenju stručne okoline – nezadovoljstvo vlastitim dostignućem. S druge strane, ponovno je riječ o intenzivnom osjećaju uzaludnosti djelovanja jer ni nakon petnaestogodišnjega rada, njegov društveni status nije nimalo povoljniji nego na početku. U završnoj rečenici kataloške kratke biografije autor ispisuje rječiti podatak: „Nema stalne adrese.“ Tako

se sada, kao što se prije dogodio violentni prosvjed, pojavila ispražnjena slika koju umjetnik kao da ostavlja „na ugaru“. No je li zaista riječ o prekidu rada ili je već u pitanju novo djelo? Može li umjetnik objaviti ne-rad a da posljedica njegova iskaza ne bude umjetnički čin? Čini se – ne. Jer tu je, izgleda, riječ tek o radikalizaciji postmoderne orijentacije umjetnika, pri čemu se eklekticism postavlja kao konceptualni manifest, a samozatajnost osobnosti, paradoksalno, ponovo se obrće u njezinu prisutnost.

U zagrebačkoj Galeriji CEKAO 1995. (neposredno nakon velike izložbe u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, gdje je izložio svoje „neo-neoplasticističke“ radove s monokromnim platnima koja spaja postavljajući ih, rotirane, jedno na drugo, naznačujući tako treću dimenziju), Jurić ponovno priređuje iznenađenje. Ovaj put posebno se bavi bojom koju je sve dotad mahom izbjegavao, slikajući pretežito u reduciranim crno-bijelo-sivim odnosima ili koristeći je tek povremeno, kao akcente-signale. Sada on različitim bojama premazuje mala platna te ispisivanjem teksta određenu boju imenuje. Tekst naziva boje ispisan je (slikan) na sredini platna u lazurnom izdanju iste te boje koja je čista nanesena na platno, što je još jedan vid njezine prezentacije/primjene. Nazivi boja prepisani su s originalne tube strane proizvodnje i često zvuče vrlo egzotično. Čitamo sintagme poput: *Azul indigo*, *Helioechtgelb zitron*, *Rose tyrien*, *Amarillo cadmio naranja*... Ako se na prvi pogled moglo zaključiti da je riječ o klasičnoj tautologiji iz sedamdesetih – u kojoj riječ označava predmet ili činjenicu u težnji poistovjećivanja materijalnog i pojmovno-verbalnog, da bi se blokirala proizvoljnost u prijemu, dvosmislenost ili nadgradnja – nakon pomnije percepcije shvatit ćemo da je Jurićeva namjera upravo suprotna. Upotrebom „enigmatičnih“ stranih naziva, suha činjenica boje i njezina naziva, tj. sužen repertoar znakova, postaju upravo osnova iz koje se oslobađa slojevitost poetične sonornosti, asocijativnosti, imaginacije.

I opet, nakon tog atipičnog konceptualnog iskoraka, „radnog predaha“, slijedi dinamiziranje strukture radova u novom ciklusu koji nastavlja liniju kontinuiteta, a u kojemu je sada boja izrazita komponenta.

Također, nakon tekstualnih elemenata različitih značaja u navedenim primjerima slijedi praksa implementacije teksta u slojevitu mrežu horizontalnih i vertikalnih traka apstraktnih geometrijskih „slika-knjiga“ (izložba u Galeriji Beck, Zagreb, 2000. godine). Ovaj put to su početne riječi iz redaka sa stranica pojedinih knjiga i, za

razliku od prethodnih primjera, one nemaju intenciju formiranja suvisle verbalne cjeline, nego, bez obzira na to što za autora imaju intimna značenja (izvađene su iz knjiga vezanih uz umjetnost i filozofiju), sudjeluju, više vizualno nego semantički, u rasteru gradivnih elemenata slike. Isti *pattern* autor primjenjuje i na oslikavanju trodimenzionalnih objekata, *readymadea*, poput vitrine i kovčega. Svaka od tih upotreba ima za njega dodatno značenje. Vitrina koju je oslikao trakama i riječima pripadala je njegovoj kolegici Editi Schubert s kojom ga je vezivao afinitet prema uporabi geometrijskih obrazaca, a ispisane/slikane riječi izvađene su iz njezine monografije pa tako gesta dobiva diskretnu intimnu, emotivnu notu. Rabljeni kovčezi također imaju značenje: amblemi su autorova čestog seljenja kao podstanara bez stalnog životnog i radnog prostora. Time se nastavlja linija povremenih latentnih aluzija na vlastiti (odnosno umjetnički, uopće) društveni status.

Element slova pojavljuje se i u kasnijim autorovim ciklusima, konkretno u seriji *Psovke* (Galerija Bačva, HDLU Zagreb, 2015.), ovaj put kao crno-siva slovna tekstura koja, u proizvoljnom redanju-akumulaciji, ne formirajući smislene pojmove-riječi, gusto prekriva površinu platna. Tekst je mimikriran i formira se kad povežemo umrljana slova (kao povremene „šumove“ unutar uredne teksture) disperzirana na platnu. Tada čitamo vulgarne sintagme psovki, čime Jurić ponovo „iznevjerava“ hladnoću svoje gotovo strojno egzaktne strukture slike te uključuje neočekivane profane sadržaje izvan čiste, „sterilne“ plastike. Sličnu tendenciju napuštanja enklave purističkog formalizma estetskog proizvoda, pokazuje Jurić i u nekim ranijim izletima iz „glavne“ izražajne medijske matice, primjerice u ekstrahiranju i povećavanju erotskih oglasa iz strane štampe te paralelno navedenih, uz tu sferu vezanih citata kolokvijalnih folklornih rimovanih vulgarizama (Galerija AŽ, Zagreb, 2007.).

A u vezi s korištenjem slovni i tekstualnih fragmenata, odnosno medija knjige, valja spomenuti i Jurićeve medijske pa i poetičke ekskurse u povremenu produkciju neke vrste skulptura-asamblaža. U njima on doslovce upotrebljava knjigu, kao bazični predmet. Naime, u trenucima kad nema adekvatne uvjete za slikarski rad (primjerice za studijskog boravka u Parizu 1989.), autor pribjegava aktivnostima koje ne zahtijevaju veći prostor, intervenirajući na nađenim odbačenim knjigama. Osim kao kolažne podloge, tretira ih i kao svojevrzne recipijente, dubeći u njima utore-šupljine u koje ubacuje i lijepi najrazličitije predmete, poput kistova, četkica za zube, naočala, školjki, kutija sardina... Te predmete, koji su u nekovrsnoj relaciji s naslovima,

odnosno sa sadržajem knjiga, fiksira grubim vezivnim sredstvom koje kombinira i s različitim rasutim materijalom-drobežom, dobivajući u konačnici materično-rustične, robusne ekspresivne predmete, naizgled posve atipične u odnosu na maticu njegova opusa. No ti izleti u objektno-skulpturalne sfere, osim što se predmetno vežu na spomenute knjižne izvore, evokacija su i ranih Jurićevih informelno-materičnih ekspresija.

Osim širenja plošnosti slike na trodimenzionalne podloge, Duje je od početka pokazivao sklonost i drastičnijim prostornim rješenjima, odnosno transcendenciji dvodimenzionalnog medija u ambijent u kojem se postavlja i koji nerijetko u cjelini osvaja. Tako je slika širila svoje konvencionalne okvire, ne tek kao eksponat koji prelazi u treću dimenziju, nego kao onaj koji definira sveobuhvatno prostorno rješenje. To se događa još od ranih, „kubofuturističkih“ obrazaca (onih s Jurićeva prvog nastupa u Galeriji Vladimir Nazor u Zagrebu, 1984.) koje, s natruhama akcijske manire, primjenjuje u izvedbi ambijenta u Galeriji SC-a, 1986. Sličan nastup ostvaruje i u podrumu Galerije Karas, a pročišćeni ambijent, odnosno dvije velike slike na dva nasuprotna zida, izvodi 1988. u Galeriji proširenih medija.

Posebno impresivan zahvat ostvario je Jurić u Salonu Galerije Karas, 1997. U prizemlju, na odmorištu i katu Galerije izveo je goleme zidne slike koje pokrivaju veći dio cjelokupne izložbene površine. Dosljedno svojoj maniri, slike izvodi krajnje minuciozno, u četiri izbrojiva sloja čiji su sadržaj vodoravne i okomite trake različitih širina i kompozicijske gustoće. U konačnom rezultatu one tvore rešetkastu teksturu specifičnog ritma koji se razvija duž zidnih ploha i optički, u smislu *trompe l'oeila*, u dubinu. Naime, te trake ujedno su i nosači tonova u rasponu od bijele preko sive različitih intenziteta do crne boje pa je time postignuta iluzija proširenja prostora, unatoč rešetkastom uzorku te sugestiji naslova (koji je i sam slikan, dio rada): *Soul of my Cage – Cage of my Soul*.

Daljnji korak prostornog zgušnjavanja i koncentracije, odnosno stvaranja snažnijeg stupnja prostorne oaze poduzima Jurić u svojim svjetlosno organiziranim ambijentima. Prvi u nizu takvih rješenja ostvaruje još 2002. u sklopu Međunarodne izložbe crteža u Rijeci, a slijede brojni drugi (uz ostale, u Novigradu, Zagrebu, Jelsi, Škofjoj Loki...). Bijele papirnate trake ili rasteri, kojima formira zidni i podni crtež-sliku, reflektiraju svjetlost UV svjetiljki, odnosno *black lighta* pa gledatelj-posjetitelj, krećući se u tako determiniranom prostoru, uranja u ambijentalno-svjetlosnu sliku. Mahom su

to gusti, od sitnih geometrijskih papirnatih elementa, bijelih trakica ili kružića, u varijabilnim ritmovima složeni rasteri koji pokrivaju cijele galerijske površine. U tim pothvatima oprostovanih slika Jurić ponovno fascinira radnim pogonom, kreativnošću kombinatorike, egzaktnošću tekstone. To više što su te kreacije, koje zahtijevaju vrijeme i apsolutnu prisutnost u izvedbi na licu mjesta, mišljene tek za jednokratnu upotrebu, odnosno unaprijed osuđene na uništenje. Od njih ostaje tek fotografska i videodokumentacija.

Ambijenti koji uključuju umjetno svjetlo negdje se reduciraju na tek parcijalne linearne svjetlosne efekte, čiji su izvor, uvjetno, klasični artefakti, slike na platnu, ali sada s izrazito novim ikonografskim sadržajem. Takav je ambijent-izložba *Memo-chips*, ostvaren 2010. u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, kao dosad vjerojatno najzahtjevniji i najsloženiji autorov prostorni zahvat. Sva raspoloživa izložbena površina Paviljona ispunjena je eksponatima u obliku digitalno printane podloge-tapete s op-artističkim uzorkom te na nju položenim kontinuiranim frizom od 96 slika različitih formata (od 100 x 50 do 100 x 300 cm). Slike su u tehnici akrilika, a u njih 42 ugrađene su LED diode koje povremeno proizvode ograničene pravocrtnne, iznenadne svjetlosne „proplamsaje“, dopunjavajući tako vizualnost oprostovane slike. Složenosti zahvata odgovara i složenost značenja, odnosno konotativnih smjerova te velike akcije-projekta. Svoju (neo)geometrijsku stilsku potku/optiku, odnosno apstrakciju svojih slika-ambijenata, autor transformira u stanoviti suvremeni „realizam“. Naime, njegove apstraktne slike postaju neka vrsta „mrtve prirode“, odnosno „pejzaža“ suvremenog tehnološkog okružja, postaju sami gigantizirani sveprisutni *memo-chipovi* (sadržaji i nosioci funkcije suvremenih digitalnih sredstava komunikacije i radnih pomagala). Zadivljujućom, otprije poznatom, sposobnošću projektiranja i jedinstvenom preciznošću manualnog izvođenja minuciozne tekstone slike te spajanja fragmenata u varijabilne cjeline prilagođene zatečenom prostoru, Jurić ostvaruje ekstremno složen, optički impresivan, ali i komunikativni ambijent. Suprotstavljajući se ikonografijom 21. stoljeća zatečenom prostoru devetnaestostoljetne arhitekture Paviljona i njegovih specifičnih ornamentalnih i figurativnih kiparskih elemenata-ukrasa, Jurić, paradoksalno, čak i u vizualnom učinku uspijeva uspostaviti komplement i suglasje, neku vrstu koegzistencije s njim. Štoviše, „intruderom“ svojega djela u takvom izložbenom interijeru on animira i neke njegove inače manje uočljive detalje, skrivene attribute. Temeljito ispunjavajući sve

dostupne zidne površine, on na neki način „dovršava“ vizualnost prostora, uspostavljajući s njime produktivni dijalog.

Slične komunikacije Jurić uspostavlja i s drugim mjestima izlaganja pri korištenju istog vizualnog predloška. Primjerice, u mnogo manjem prostoru s također manjim brojem slika iz Paviljona, friz *patterna* „memo-čipova“ uspostavlja korespondenciju s ornamentom frontalnog dijela baze oltara desakralizirane crkve, a sada Galerije sv. Tome u Rovinju (2014.).

Motiv memorijskih čipova autor i dalje varira, nikad u doslovnom prijepisu, nego u organici osobne interpretacije, vlastita „rukopisa“. Na različitim, često okruglim formatima platna, slika fluorescentnim bojama. Vraćajući se ponovno u tamni prostor galerije te primjenjujući ultraljubičasto svjetlo, kreira oniričke ambijente od spomenutih slika uz interpolacije također okruglih monokroma, koji dopunjavaju prostornu slikarsku kompoziciju. U pojedinim slučajevima, kao što je to bilo u Gradskom muzeju Jastrebarsko 2019. godine, globalna svjetlosna slika upotpunjena je i odrazom na sjajnom podu izložbene prostorije. Na taj način dvodimenzionalna pretpostavka slike postaje element integralnog izložka u kojemu sam prostor i specifično svjetlo čine ravnopravni organski dio. Obogaćuje se uobičajena percepcija koja podrazumijeva jasnu podjelu između eksponata i mjesta na kojemu se on izlaže. Sada gledatelj biva uronjen u trodimenzionalni prostor umjetnine, svjetlosno odvojen od vanjskog svijeta, čime se ideja virtualiteta početnog motiva širi i dopunjava dojmom nadrealnosti, magičnim učinkom.

Na taj način autor u izvjesnom smislu materijalizira područje eteričnog, čime, osim pružanja posebnog estetskog doživljaja, može potaknuti i na razmišljanje o općeprisutnom načinu funkcioniranja suvremenog svijeta; na status pojedinca u sferi tehnološkog okružja i rascijepljenog, podvojenog realiteta. Vizualizira stanje i način naše prisutnosti u (ne)stvarnosti.

Na ovoj izložbi u mogućnosti smo pratiti razvoj razmišljanja i formalnih mijena ovoga umjetnika koji je – različitim metodama, tehnikama, u različitim oblicima, ali uvijek strastveno, u potpunoj predanosti – nastojao transcendirati ograničenost dvodimenzionalnosti slike. Koristeći se različitim stilskim modusima, primjenjujući drugačija tehnička sredstva pa i jezik, održao je konstantu istinskog htijenja da pronađe alternativni pogled na umjetnost, da se uzmogne kvalitetnije koristiti

resursima koji su nam na raspolaganju i na taj način pokuša bolje shvatiti sebe i svijet. Ukratko, Duje Jurić svojom umjetnošću pokušava dokučiti vlastiti ljudski razlog te, dosljedno, isto omogućiti i onome tko je voljan bez zadnjih misli dopustiti da ga ideja i naboj tog djela prožmu. Ne sumnjam da se takvo uzajamno prožimanje događa na obostranu, sveopću korist.

Antun Maračić